

SALLE DES CONCERTS – CITÉ DE LA MUSIQUE

*in vain*

Georg Friedrich Haas

*Vendredi 10 novembre 2017 – 20h30*

**ensemble**  
intercontemporain



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS

SAISON 2017-18

# Ensemble intercontemporain.

ensemble  
intercontemporain

GRAND SOIR 23 SEPTEMBRE  
*Stravinski, Harvey, Ayres, Chin*

COMME UN NUAGE DE VENT  
ET DE PIERRE... 19 OCTOBRE  
*Sciarrino, Kurtág*

HAAS / IN VAIN 10 NOVEMBRE

DEUX ESPRITS 1<sup>ER</sup> DÉCEMBRE  
*Hosokawa, Takemitsu*

BERIO / CORO 11 DÉCEMBRE

ELLIOTT CARTER 10 JANVIER

GRAND SOIR NUMÉRIQUE  
26 JANVIER  
*Augier, Jebanasam / Barri, Ghisi / Labbé,  
Glerup, Alexander Schubert*

MONSIEUR CROCHE  
ET SON DOUBLE 27 & 28 JANVIER

DEBUSSY / REICH 28 JANVIER

HENZE / REQUIEM 16 FÉVRIER

MELANCHOLIA 18 FÉVRIER  
*Dusapin, Franz Schubert*

GRAND SOIR LINDBERG  
9 MARS  
*Lindberg, Xenakis, Grisey,  
Rivet, Ferneyhough*

DES CANYONS AUX ÉTOILES  
16 MARS  
*Messiaen*

ECHO-FRAGMENTE 5 AVRIL  
*Rebel, Widmann, Harvey, Ives*

DÉRIVE 2 25 AVRIL  
*Eötvös, Mantovani, Boulez*

AU FIL DES CUIVRES 27 MAI  
*Gabrieli, Isaac, Ockeghem, Stravinski,  
Xenakis, Berio, Amy, Dusapin*

FOLKLORES IMAGINAIRES  
1<sup>ER</sup> JUIN  
*Lully, Purcell, Brahms, Bartók, Ligeti*

ILLUMINATION 8 JUIN  
*Nikodijević, Henke*

INSCAPE 14 JUIN  
*Xenakis, Parra, Bartók*

Réservez dès maintenant  
01 44 84 44 84 - PHILHARMONIEDEPARIS.FR



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

# — PROGRAMME —

**Georg Friedrich Haas**

*in vain*

**Ensemble intercontemporain**

**Erik Nielsen**, direction

Coproduction Ensemble intercontemporain, Philharmonie de Paris.

Ce concert est enregistré par France Musique.

NB : à certains moments du concert, la salle sera complètement dans l'obscurité.

FIN DU CONCERT (SANS ENTRACTE) VERS 21H45.

---

**Avant le concert**

Clé d'écoute, « **Kaléidoscope sonore** », à 19h45 dans l'Amphithéâtre.

## — L'ŒUVRE —

### **Georg Friedrich Haas (1953)**

*in vain*, pour vingt-quatre instruments

Composition : 2000.

Création : le 29 octobre 2000 à Cologne, Maison de la Radio de la Wallrafplatz, par le Klangforum Wien sous la direction de Sylvain Cambreling.

Création de la version avec lumières : le 13 octobre 2001 à Graz, par le Klangforum Wien sous la direction d'Emilio Pomárico ; composition lumineuse : Katja Krusche.

Effectif : flûte/flûte piccolo, flûte/flûte piccolo/flûte basse, hautbois, clarinette, clarinette/clarinette basse, saxophone soprano/saxophone ténor, basson, 2 cors, 2 trombones, 2 percussions, piano, harpe, accordéon, 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse, lumières.

Éditeur : Universal Edition.

Durée : environ 70 minutes.

Les lignes mélodiques, les trames de hauteurs de sons bien tempérées et la mesure des degrés accentués sont à l'audition de la musique ce que représentent la rampe, la main-courante, la hauteur et l'ordonnement des marches, lorsqu'il s'agit de monter un escalier. Un escalier normalisé libère de l'obligation de réfléchir aux mouvements de la marche ; les proportions habituelles de hauteur du son et de tempo dans la musique ne sont pas destinées à attirer l'attention sur leur qualité intrinsèque. Habituellement, la pulsation régulière et la division dodécaphonique de l'octave du piano sont aussi peu ressenties comme quelque chose d'exceptionnel que le sont les sièges dans une salle de concert, ou bien les projecteurs au-dessus de la scène.

Au demeurant, pour aborder *in vain*, on peut commencer d'emblée par les projecteurs. L'intensité lumineuse dans la salle de concert est préconisée dans la partition et va de « l'éclairage de concert pour le podium et les pupitres » à l'obscurité complète. C'est notamment la musique devant être jouée dans le noir (conformément aux indications contenues dans la partition) qui met non seulement le public et les interprètes dans une situation inhabituelle, mais aussi et avant tout le compositeur car, en premier lieu, les voix doivent pouvoir être apprises

relativement facilement par cœur, en second lieu, tout ce qui est joué doit être contrôlable à l'oreille, et en dernier lieu, il est vain d'attendre d'un chef d'orchestre qu'il remplisse les tâches qui lui sont habituellement imparties. Quand la lumière s'éteint progressivement, quelques minutes après le commencement de *in vain*, les lignes musicales descendantes du début, rapides et entrelacées, s'estompent pour disparaître ; ne demeurent alors que des sons tenus, feutrés, qui s'évitent les uns les autres en quarts de tons. En outre, ce singulier « timbre sans luminosité » n'est pas seulement reconnaissable à l'écoute du compact disc, il est même théoriquement plus facile de reproduire dans l'obscurité d'une salle de séjour que dans une salle de concert pourvue d'un éclairage de secours. La musique plonge dans une nuit complète, pose de nouveaux jalons, elle évolue à tâtons.

*« Il n'existe pas de tradition de la microtonalité dans la musique. Jusqu'à une époque tardive du xx<sup>e</sup> siècle, tous les compositeurs qui composaient de manière microtonale ont été obligés de partir de zéro. De nos jours encore, l'utilisation de microtons est considérée comme inhabituelle. On est contraint de justifier l'emploi de sons étrangers au système tempéré. »*

(Georg Friedrich Haas)

Ce caractère inaccoutumé est souvent le point de départ des compositions de Georg Friedrich Haas. Il ne prétend en rien réinventer la microtonalité, bien au contraire : il glisse dans son processus de composition les expériences des concepts liés à l'harmonie (au demeurant fort différents) de compositeurs comme Alois Hába, Ivan Wyschnegradsky, Giacinto Scelsi, James Tenney et Harry Partch. Pour Georg Friedrich Haas, il n'y va pas non plus de « l'amélioration » du système tempéré, qui aurait pour but le timbre manifestement harmonieux de « l'intonation juste ». Souvent, ce sont justement les différences entre l'habituel et le possible que sa musique rend audibles, elle extrait ce qui est enseveli sous les strates de l'habitude acoustique pour en faire le point de convergence de l'attention. Avec son absence de mélodies au sens commun, sa rythmique se

réduisant à des accélérations et ralentissements, sa limitation à peu de notes et d'articulations, la réductionnisme sensible à l'oreille qui caractérise la musique de Georg Friedrich Haas renvoie les auditeurs presque infailliblement au son et à la forme, rend les harmoniques à nouveau perceptibles.

Quelques exemples d'utilisation de microtons dans *in vain* : des harmoniques aigus isolés s'introduisent de manière presque imperceptible dans l'intonation tempérée et « normale » qu'on trouve au début ; plus leur densité augmente pour former des spectres sonores, plus on assiste à l'émergence des séries harmoniques naturelles avec leurs intervalles diminuant à mesure que croît la hauteur, un monde opposé à celui du tempérament égal divisé en demi-tons égaux. Comme dans le *Violinkonzert*, ce sont là deux produits harmoniques de base qui se font front : d'une part des fragments de séries d'harmoniques, d'autre part des accords composés à partir de quarts augmentées, de quarts et de quintes au diapason du piano (comme on les trouve souvent chez Ivan Wyschnegradsky). La différence existant entre ces deux systèmes tonals s'estompe à l'issue de la seconde phase obscure, avec l'accélération renouvelée du tempo au sein de l'accroissement de la densité sonore.

C'est justement lors de la transition vers cette deuxième et dernière phase obscure que s'opèrent des combinaisons de spectres harmoniques et que se produisent des frottements sensibles. Les cors et les trombones, par exemple, jouent simultanément la tierce *do dièse-mi*, mais d'une part à partir du spectre harmonique du *la*, d'autre part à partir de celui du *fa dièse*, ce qui signifie dans ce cas que les deux tierces mineures ont des intervalles de grandeur différente, qu'elles s'emboîtent quasiment l'une dans l'autre avec respectivement  $1/6$  et  $1/12$  ton « d'espace » et produisent des dissonances marquées. Alors que Georg Friedrich Haas avait déjà utilisé une structure similaire dans *Nach-Ruf ... ent-gleitend...* avec des sons fondamentaux transposés de manière microtonale, dans *in vain*, les sons fondamentaux sont empruntés au système tempéré et ne rendent ainsi audible que la microtonalité qu'il recèle.

Je répète : les lignes mélodiques, les trames de hauteurs de sons bien tempérées et la mesure des degrés accentués sont à l'écoute de la musique ce que représentent la rampe, la main courante, la hauteur et l'ordonnement des marches lorsqu'il s'agit de monter un escalier. De simples dérivations par rapport à la norme, des déformations de la perspective – telles qu'on les trouve dans certains escaliers du Vatican ou bien à Odessa – suffisent déjà à susciter l'incertitude. Sur une lithographie devenue célèbre, Maurits C. Escher relie le haut au bas d'un même escalier et présente ainsi un microcosme de l'errance. Il semble d'ailleurs qu'il existe aussi une parenté étymologique entre les curieux dessins d'Escher et *in vain* : la vanité (du latin « *vanitas* ») était le nom donné à une certaine forme de nature morte dans les Beaux-Arts. Dans *in vain* (mot anglais pour « en vain »), on trouve ces spirales trompeuses à maints égards. Jusque dans des détails à peine perceptibles, de grandes parties de la pièce sont marquées par des suites d'harmoniques descendant « à l'infini », imbriquées les unes dans les autres. Vers la fin de l'œuvre, un vaste *accelerando* ramène à lui-même. Le principe formel d'*in vain* se compose de processus étendus et vastes avec des métamorphoses progressives, de spirales trompeuses en formation (aussi bien au niveau de l'organisation des sons que de la structuration temporelle), ainsi que du « retour à des situations que l'on croyait surmontées » (Georg Friedrich Haas).

L'expérience d'écoute du son dans sa totalité est cruciale pour Georg Friedrich Haas : « Je me fie aussi peu aux analyses du son qu'aux tables de progression arithmétique », dit-il, le regard posé sur les analyses détaillées des sons réels, effectuées à l'ordinateur, telles qu'on les trouve au début de la musique de Gérard Grisey et Tristan Murail, qui a elle aussi recours aux spectres d'harmoniques. Georg Friedrich Haas a tout de même une prédilection pour les nombres : le symbolisme implicite des nombres s'étend dans *in vain* jusqu'à la relation existant dans la distribution instrumentale (vingt-quatre instruments dans l'obscurité, plus un chef d'orchestre dans la lumière), jusqu'à l'intervalle microtonal 24:25. Cependant, au-delà de toute construction, Georg Friedrich Haas cultive plutôt l'idéal formel d'Alois Hába, « le libre vagabondage sans cohésion thématique ». Et s'il s'agit de remonter aux sources des séries d'har-

moniques, ce n'est pas à des contemporains comme Tristan Murail que nous renvoie Georg Friedrich Haas, mais bien aux perpétuels accords de septième de Franz Schubert.

*Bernhard Günther, programme Agora 2008.*



## – LE COMPOSITEUR –

### **Georg Friedrich Haas**

Georg Friedrich Haas étudie la composition avec Gösta Neuwirth, le piano avec Doris Wolf et l'enseignement musical à l'Université de Musique et d'Art Dramatique de Graz de 1972 à 1979. Il poursuit ensuite des études supérieures auprès de Friedrich Cerha au Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique de Vienne de 1981 à 1983, et participe aux cours d'été de Darmstadt en 1980, 1988 et 1990, ainsi qu'au stage de composition et d'informatique musicale de l'IRCAM à Paris en 1991. Il reçoit plusieurs bourses, notamment du festival de Salzbourg en 1992, du ministère autrichien des Sciences, de la Recherche et de la Culture en 1995 et du DAAD en 1999. Fondée sur l'intégration du spectre harmonique (*Violinkonzert* et *in vain*) ainsi que sur la dialectique entre les parties individuelles et le son global qui en résulte (... *Einklang freier Wesen* ...), la musique de Georg Friedrich Haas – qui a toujours induit l'expérimentation sonore – présente des qualités originales et invite son public à découvrir de nouveaux territoires musicaux. Réalisant les limites des possibilités acoustiques et harmoniques de la gamme tempérée, le compositeur s'intéresse ensuite à la microtonalité (*Nacht*). Il écrit également plusieurs pièces à exécuter dans l'obscurité totale, en hommage à son attachement à l'indistinct. Ses œuvres sont

données notamment au festival de Donaueschingen, à Ars Musica de Bruxelles, Musica Viva de Munich, Klangspuren de Schwaz et Wien Modern. En 2006, il est « Festival Composer » au festival Borealis de Bergen. Son opéra *Melancholia*, d'après un texte de Jon Fosse, est créé le 9 juin 2008 au Palais Garnier à Paris. En 2010, la création au Festival de Donaueschingen du concerto pour six pianos aux accords microtonaux *Limited approximations* lui vaut le Grand Prix de composition de l'Orchestre de la SWR. Depuis 1978, Georg Friedrich Haas enseigne le contrepoint, les techniques de composition, l'analyse et l'introduction à la musique microtonale au Conservatoire de Musique de Graz. En 2003, il est nommé professeur de faculté. Il a publié des articles sur les œuvres de Luigi Nono, Ivan Wyschnegradsky, Alois Hába et Pierre Boulez. Depuis 2005, il donne des cours de composition au Conservatoire de Musique de l'Académie de Musique de Bâle. En 2013, il succède à Tristan Murail comme professeur de composition à Colombia University (New York). Georg Friedrich Haas est lauréat de différents prix : Sandoz (1992), Ernst Krenek de la Ville de Vienne pour *Nacht* (1998), Rostrum des compositeurs pour *Violinkonzert* (2000), Prix pour la musique de la Ville de Vienne (2004), Prix de la critique d'Allemagne (2005)

pour le CD *String Quartets n<sup>os</sup> 1 et 2*, enregistré par le Quatuor Kairos, Prix de composition Andrzej Dobrowolski (2005) du gouvernement de la Styrie,

Grand Prix de la République d'Autriche (2007), Salzburg Music Award (2013).

© IRCAM-Centre Pompidou, 2014

## — LES INTERPRÈTES —

### **Erik Nielsen**

Chef titulaire de l'Orquesta Sinfónica de Bilbao depuis septembre 2015, Erik Nielsen est également directeur musical du Théâtre de Bâle depuis la saison 2016-2017. Il a été engagé à l'Opéra de Francfort en 2002, d'abord comme chef de chant puis comme Kapellmeister de cette maison (2008-2012). Avant cette collaboration, il avait participé à l'Académie d'Orchestre de la Philharmonie de Berlin en tant que harpiste. Formé en direction au Curtis Institute of Music de Philadelphie, il est titulaire d'un double diplôme de hautbois et de harpe de la Juilliard School de New York. Accueilli à Tanglewood durant l'été 2007, il y a dirigé des programmes d'orchestre, de musique de chambre et d'opéra (en tant qu'assistant de James Levine dans *Don Carlos*) et y est retourné en 2008 pour une production de *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*. En septembre 2009, la Solti Foundation U. S. lui a accordé une bourse d'un montant de 25 000 dollars. Erik Nielsen a fait ses débuts opératiques aux États-Unis en mars 2010 dans *Ariane à Naxos* avec le Boston Lyric Opera suivi de

*La Flûte enchantée* au Metropolitan Opera de New York. Ses années à Francfort lui ont permis de diriger un vaste répertoire allant de Haendel à Aribert Reimann (pour la création allemande de *Médée*). Il a fait ses débuts londoniens en 2009 dans *La Flûte enchantée* avec l'English National Opera. Aux États-Unis, il a dirigé de nombreuses formations telles que le New World Symphony, le Chicago Civic Orchestra, le Curtis Symphony Orchestra, l'Orchestre de l'Académie de Direction d'Aspen, le World Youth Symphony Orchestra d'Interlochen et le Youth Symphony de Kansas City. En Europe, c'est au Victoria Hall de Genève avec l'Orchestre de Chambre de Genève qu'il a débuté en tant que chef. Il a également dirigé l'Orchestre Padeloup au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Au nombre de ses récents engagements à l'opéra, citons *La Flûte enchantée* à l'Opéra de Rome, *Simplicius Simplicissimus* (Karl Amadeus Hartmann), *Gisela!* et *We come to the river* (Hanz Werner Henze), *Karl May*, *Raum der Wahrheit* (Manos Tsangaris) et *Lohengrin* au Semperoper de Dresde, *La Traviata*

pour la Deutsche Oper de Berlin, *Così fan tutte* avec le Teatro Nacional de São Carlos de Lisbonne, *Lear* (Reimann) pour l'Opéra de Malmö, *Otello*, *Giulio Cesare* et *Ariane et Barbe-Bleue* à Francfort, *Orest* (Manfred Trojahn) et *Peter Grimes* pour l'Opernhaus de Zurich, *Le Marchand de Venise* au Festival de Bregenz, la création mondiale de *Solaris* de Dai Fujikawa au Théâtre des Champs-Élysées, *La Forza del destino* à Luxembourg, *Die tote Stadt* (Erich Wolfgang Korngold) à Bilbao, *The Rake's Progress* pour l'Opéra National de Hongrie, *Eugène Onéguine*, *Macbeth*, *Die tote Stadt* et *Lucio Silla* à Bâle, ainsi que *Carmen* et *Peter Pan* pour le Welsh National Opera. Les projets d'Erik Nielsen l'amèneront à diriger *Billy Budd* à Francfort, *Elektra* à Bâle ainsi qu'un double programme à Dresde avec *Œdipe Rex* et *Il Prigioniero*. En concert, il est engagé pour diriger le Chicago Civic Orchestra, le Kölner Kammerorchester, le Basel Sinfonieorchester, l'Orquesta Sinfónica Castilla y León, l'Orquesta Sinfónica Portuguesa de Lisbonne, le RTÉ National Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, la Philharmonie Südwestfalen, l'Ensemble intercontemporain, l'Ensemble Modern, le Junge Deutsche Philharmonie, le World Youth Symphony Orchestra d'Interlochen (Interlochen Arts Camp) et le Royal Northern Sinfonia.

## **Ensemble intercontemporain**

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy (alors secrétaire d'État à la Culture) et la collaboration de Nicholas Snowman, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du xx<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale du compositeur et chef d'orchestre Matthias Pintscher, ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire. En collaboration avec l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), l'Ensemble intercontemporain participe à des projets incluant des nouvelles technologies de production sonore. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale. Depuis 2004, les solistes de l'Ensemble participent en tant que tuteurs à la

Lucerne Festival Academy, session annuelle de formation de plusieurs semaines pour des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs du monde entier. En résidence à la Philharmonie de Paris depuis son ouverture en janvier 2015 (après avoir été résident de la Cité de la musique de 1995 à décembre 2014), l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux.

*Financé par le ministère de la Culture, l'Ensemble reçoit également le soutien de la Ville de Paris. Pour ses projets de création, l'Ensemble intercontemporain bénéficie du soutien de la Fondation Meyer.*

#### **Les musiciens**

##### **Flûtes**

Sophie Cherrier  
Emmanuelle Ophèle

##### **Hautbois**

Didier Pateau

##### **Clarinettes**

Martin Adàmek  
Jérôme Comte

##### **Basson**

Paul Riveaux

##### **Cors**

Jens McManama  
Jean-Christophe Vervoitte

##### **Trombones**

Jérôme Naulais  
Benny Sluchin

##### **Percussion**

Gilles Durot

##### **Piano**

Hidéki Nagano

##### **Harpe**

Frédérique Cambreling

##### **Violons**

Jeanne-Marie Conquer  
Hae-Sun Kang  
Diégo Tosi

##### **Altos**

Odile Auboin  
John Stulz

##### **Violoncelles**

Éric-Maria Couturier  
Pierre Strauch

##### **Contrebasse**

Nicolas Crosse

#### **Musiciens supplémentaires**

##### **Saxophone**

Vincent David

##### **Percussion**

Benoît Maurin

##### **Accordéon**

Thibaut Trosset

LES ÉDITIONS DE LA PHILHARMONIE

# CONTRÔLE

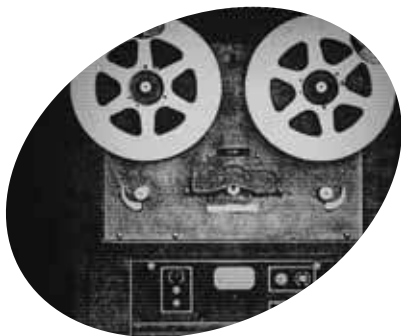
## COMMENT S'INVENTA L'ART DE LA MANIPULATION SONORE

JULIETTE VOLCLER

*Contrôle* raconte la fascinante histoire d'une autre modernité sonore. Une modernité incarnée à l'origine par un homme, figure majeure mais méconnue du xx<sup>e</sup> siècle : Harold Burris-Meyer. Ingénieur et homme de théâtre, il fut inventeur de dispositifs sonores et expérimentateur en sciences du comportement.

À travers les trois grands chapitres de son histoire – le théâtre, l'industrie, la guerre – s'écrit celle des premières tentatives de manipulation des masses au moyen du son. Divertir ou terrifier, apaiser ou piéger, guérir ou perturber, nulle différence pour l'ingénieur illusionniste. De l'acoustique théâtrale à la musique dans l'industrie en passant par l'élaboration de leurrex sonores employés pendant la Seconde Guerre mondiale contre les troupes allemandes et italiennes, il s'employa toute sa vie à montrer l'influence profonde du son sur les réactions et les émotions de l'homme.

*Juliette Volcler est chercheuse indépendante et coordinatrice de la rédaction de la revue dédiée au son Syntone (en ligne et papier). Elle est aussi l'auteur de Le Son comme arme. Les usages policiers et militaires du son (La Découverte, 2011).*



Coédition La Découverte

160 pages • 14 x 20,5 cm • 14 €

ISBN 978-2-7071-9013-0 • Janvier 2017



MUSÉE DE LA MUSIQUE

EXPOSITIONS • CONCERTS QUOTIDIENS • ACTIVITÉS EN FAMILLE

Un musée pour vivre la musique.



philharmoniedeparis.fr

01 44 84 44 84

Ⓜ Porte de Pantin

CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS



MAIRIE DE PARIS



Paris NOMES



LA CITÉ DE LA MUSIQUE - PHILHARMONIE DE PARIS  
REMERCIÉ EN 2017-18



Fondation Singer-Polignac, Adam Mickiewicz Institute, Goethe Institut, Délégation du Québec, Champagne Deutz, Demory

Intel Corporation, Gecina, Groupe Monnoyeur, UTB, IMCD,

Amic, AMG-Féchoz, Angeris, Batyom, Campus Langues, Groupe Balas, Groupe Inestia, Île-de-France Plâtrerie, Linkbynet, Smurfit Kappa

Philippe Stroobant, Tessa Poutrel

Patricia Barbizet, Jean Bouquot, Eric Coutts, Dominique Desailly et Nicole Lamson, Mehdi Houas, Frédéric Jousset,

Pierre Kosciusko-Morizet, Marc Litzler, Xavier Marin, Xavier Moreno et Joséphine de Bodinat-Moreno,

Alain Rauscher, Raoul Salomon, François-Xavier Villemin et les 2500 donateurs des campagnes « Donnons pour Démon »

LES PARTENAIRES NATIONAUX DU PROGRAMME DÉMOS 2015-2019

